

Causerie sur l'Art
l'Interprétation Musicale
et la
Technique du Piano



Mlle Blanche SELVA

CHERBOURG
11 FÉVRIER 1912

Imprimerie de La Dépêche de Cherbourg

Messieurs,

Mesdames,

Je tiens à m'excuser, avant de m'entretenir avec vous de l'Art et de sa réalisation expressive et technique, de l'apparente aridité avec laquelle je suis obligée de vous présenter ces quelques réflexions.

Le sujet que je me propose d'étudier aujourd'hui est infiniment vaste et varié, tout en restant d'une unité profonde.

Il aurait fallu, pour l'exposer avec quelque agrément, lui consacrer plusieurs séances.

J'ai donc été forcée de retrancher de cette causerie ce qui en aurait été peut-être le charme, et ne me point égarer par des voies séduisantes qui ussent allongé la route.

Ce n'est point pour mon modeste développement, mais pour le beau sujet qu'il présente, que je me permets de vous demander tout votre bienveillante attention. Et si ce sujet vous paraît, par moments, un peu sévère et revêche, ce n'est point lui qu'il en faut accuser, mais bien la forme trop imparfaite que mon ignorance totale de l'éloquence et le peu de temps disponible, me contraignent à lui donner.

Vincent d'Indy commence l'étude de la composition musicale par ces mots : « *L'Art est un moyen de vie.* »

En venant étudier avec vous, aujourd'hui, ce qu'est l'interprétation musicale, il me semble utile de redire ici ces mêmes paroles : *l'Art est un moyen de vie.*



L'*Art* est *un*, en soi ; seule la manifestation extérieure diffère suivant le procédé employé par l'artiste pour exprimer.

En étudiant tout à l'heure la technique pianistique nous retrouverons encore l'application de ce principe :

Il n'y a pas de règles pianistiques, il n'y a pas de règles artistiques, il n'y a pas de règles spéciales à quoi que ce soit ; il y a des lois primordiales, universelles, des lois divines auxquelles tout obéit, ou, du moins, tout doit obéir.

En disant : il y a des lois, je fais erreur ; il n'y a pas *des lois*, il y a une loi. Cette loi, c'est l'*Obéissance*.

L'Art, qui est l'expression esthétique des sentiments cherche donc, par celà même, la *Beauté* ; or la Beauté n'est autre chose que l'*Obéissance à l'Ordre*.

De cette obéissance, établissant ou rétablissant l'*Unité*, naît la *Vie*.

Pour bien comprendre ceci, il est nécessaire de jeter un rapide coup d'œil sur son principe afin de bien connaître ce qui est l'assise même sans laquelle aucun monument humain ne peut être construit.

Remontons donc un instant, s'il vous plaît, jusqu'à la source même d'où tout découle et où nous trouverons l'explication de toute question. Nous pourrons ensuite, armés de lumière, explorer routes et sentiers sans crainte de nous égarer.

Dieu seul est la vie et il n'y a de vie qu'en Dieu.

En obéissant à ses lois, et dans la mesure où nous obéissons, nous nous unissons à Lui, et Il nous communique sa vie.

En refusant l'obéissance, nous refusons l Unité.

Sans l'unité, nous ne pouvons recevoir la vie, que nous ne possédons pas par nous-même.

L'Obéissance est donc la loi *vitale* ; elle régit l'atome comme le chérubin. Elle va se retrouver, nécessairement, à la base de toute manifestation de l'Art.

Si l'homme est un microcosme, l'Art étant la plus haute expression de lui-même que l'homme possède, le sera aussi, et la loi universelle et *essentielle* d'obéissance sera sa condition d'existence.

La musique, étant art de succession, dont la manifestation se produit, en conséquence, dans le Temps, à besoin, contrairement aux arts plastiques qui se manifestent dans l'Espace, de recourir à des intermédiaires renouvelés pour continuer sa réalisation extérieure.

Pour que sa pensée puisse se communiquer le plus complètement possible, le compositeur a donc besoin d'un intermédiaire, c'est l'*Interprète.*

Le nom d'*Interprète* est susceptible de recevoir trois acceptions différentes :

1° *Il s'applique à celui qui fait connaître les volontés, les intentions d'un autre.*

2° *Il se dit de celui qui sert d'intermédiaire entre deux interlocuteurs parlant des langues différentes.*

3° *Il désigne aussi celui qui rend une chose, un texte intelligible au moyen d'explications.*

En étudiant un peu l'interprétation, nous verrons comment ces définitions peuvent, toutes trois, s'appliquer à l'interprète artistique.

Le compositeur, voulant extérioriser le sentiment qui l'anime, les pensées qui peuplent son esprit, a recours aux trois éléments que la musique met à sa disposition : *rythme*, *mélodie* et *harmonie*.

Pour communiquer cette pensée à autrui, il a recours à des signes conventionnels graphiques dont il est nécessaire que l'interprète ait la complète intelligence s'il veut retrouver et transmettre à son tour, le plus parfaitement possible, tout ce que l'auteur a eu l'intention d'exprimer.

L'interprète doit donc connaître tout ce que connaît le compositeur afin de saisir le sens exact des mille subtilités de son langage. Il doit être au courant de toutes les transformations historiques, tant de la forme des œuvres que de leur écriture elle-même, pour pouvoir se rapprocher le plus possible de la manière d'exprimer adéquate à l'époque de l'œuvre, non point par un simple travestissement de son expression habituelle mais par une pénétration profonde et intime des sentiments et des habitudes dont cette œuvre est le reflet ou la floraison.

Le rôle de l'interprète est simple, vis à vis de l'œuvre, il consiste à l'*exprimer*.

Ce qu'il doit rechercher avant tout dans la musique, c'est ce qui fait la valeur et la portée de la musique elle-même, c'est l'*expression*.

Qu'est-ce donc que cette *expression* que doit rechercher l'interprète ?

« L'*Expression*, nous dit d'Indy, à qui nous recou-
» rons encore, est la mise en valeur des sentiments
» par rapport les uns aux autres. Elle consiste dans
» la *traduction* des *sentiments* et des *impressions*, à
» l'aide de certaines *modifications* caractéristiques,
» affectant à la fois les formes rythmiques, mélodi-
» ques et harmoniques du discours musical ».

En développant cette définition si substantielle, le *sens* de l'interprétation véritable va apparaître.
« *L'Expression est la mise en rapport des sentiments*
» *par rapport les uns aux autres.* »

Nous voici, d'abord, en présence de la grande loi du *Rythme*, de cette loi qui régit l'univers entier. Rien n'existe sans *rapport*, conséquemment rien n'existe sans *rythme*, car le *Rythme est l'Ordre et la Proportion dans l'Espace et dans le Temps*.

Dans le cas présent, un grand rythme s'établit entre le Compositeur et l'Interprète, tous deux reliés par l'œuvre qui leur devient commune. Un grand rythme s'établit aussi entre les diverses œuvres d'une même époque, d'une même forme, d'un même auteur, et c'est ce rythme qui donne pleine signification à l'œuvre.

C'est par son rapport avec l'ensemble que le détail a sa valeur ; isolé, ne se rapportant à rien, il ne signifie plus rien ; relié au *tout* dont il n'est que *partie*, il peut prendre un rôle si considérable que quelquefois il est susceptible d'entraîner des modifications essentielles dans l'organisme auquel il appartient.

Ce rythme qui fait l'unité entre ces éléments divers est ce qui constitue le *Style*.

L'Expression artistique a pour cause nécessaire l'*impression*. Celle-ci produit en l'âme le *sentiment* et détermine l'*émotion*.

Pour créer, au sens artistique du mot, il est donc nécessaire d'avoir été *ému* et d'avoir la *volonté* de traduire cette émotion.

Ceci se rapporte autant à l'interprétation qu'à la composition.

L'interprète, ayant été *ému* par une œuvre, a besoin d'*exprimer* ses sentiments et il a la *volonté* de les traduire par l'exécution de cette œuvre.

L'interprète, s'efforçant de faire siens les sentiments que l'auteur avait en vue d'exprimer, a été frappé par tel ou tel caractère de l'œuvre, et va

exprimer, non pas cette œuvre, devenue pour lui un *objet*, mais le *sentiment* que cette œuvre lui fait éprouver.

Plus *profondément* il aura subi l'*impression* de l'œuvre, plus *fortement* il l'*exprimera*.

Le compositeur a exprimé, nous l'avons dit, ses sentiments en une œuvre au moyen des éléments de son art : rythme, mélodie et harmonie, c'est au moyen de cette œuvre que l'interprète va exprimer les siens.

Nous constatons ici une des manifestations de la loi vitale d'obéissance déjà énoncée.

En s'efforçant de renoncer entièrement à sa volonté propre pour accomplir en tout celle de l'auteur, l'interprète trouve sa vie, en ce contact qui lui donne l'unité et l'œuvre vit en lui et il vit en cette œuvre.

C'est alors que l'interprète devient lui-même un créateur.

La création artistique, comme toute œuvre humaine a besoin, à l'opposé de la création divine, de puiser au dehors *tous* les éléments dont elle se servira ; elle ne fait que *modifier*, que *disposer* une matière préexistante en lui donnant une forme particulière.

Le musicien ne *fait* point la *musique*, mais il se *sert* des *éléments* de la musique et les dispose à son gré pour traduire sa pensée. Cette pensée elle-même n'est jamais faite que d'images extérieures. Même lorsqu'il s'élance jusqu'aux conceptions les plus élevées, l'esprit de l'homme ne fait encore que reproduire, parfois inconsciemment, un modèle de beauté qui lui est extérieur. Voilà pourquoi l'*impression* préalable, consciente ou non, est nécessaire à la production de l'œuvre d'art ; voilà pourquoi l'interprète véritable devient lui-même, en quelque

sorte, un créateur. Le modèle que va reproduire l'interprète, c'est l'œuvre que lui présente le compositeur.

L'exactitude de l'interprétation, comme sa personnalité dépendent, aussi bien que la création, de la *sincérité* et relèvent de la *conscience* artistique.

Beaucoup de gens s'imaginent que, pour être personnels, il leur faut se borner à tel ou tel objet spécial, ignorer ce que font les autres, à moins que ce ne soit pour faire, de parti pris, autrement qu'eux. A les croire, le caprice individuel serait le seul maître et le seul guide.

C'est tout le contraire qui a lieu :

En s'efforçant d'apprendre le plus possible, l'artiste s'assimile des substances qui lui sont encore étrangères, soit en élévation, soit en profondeur et qui agrandissent sa propre substance ; il élimine les éléments viciés dont il a déjà épuisé la sève et qui ne sont plus capables de le nourrir ; et arrive ainsi, telle une chrysalide, par accroissements progressifs, jusqu'à la parfaite éclosion de sa personnalité.

Le même phénomène se produit chez l'auditeur attentif, et ne serait-ce que pour augmenter sa valeur propre, pour développer sa compréhension, on devrait toujours chercher à travailler soi-même, quand bien même on n'aurait pas l'intention de se faire interprète, ni les aptitudes à le devenir. Ce que l'on aura appris en musique s'exprimera peut-être par quelqu'autre moyen, en tout cas ce ne sera jamais perdu, à condition de saisir les causes et non de s'en tenir aux effets.

Une loi commune régit tous les arts : c'est le *rythme*.

Le Rythme est l'Ordre et la Proportion dans l'Espace et dans le Temps. C'est lui qui engendre

la bonne ordonnance des lignes, des formes, des couleurs et des sons.

Le rythme musical résulte des rapports de temps ; il s'applique à la *durée*, à *l'acuité* et à *l'intensité* des sons. 2 sons différant entre eux par leur durée constituent un rythme ; 2 sons différant entre eux par leur hauteur constituent un rythme ; 2 sons différant entre eux par leur intensité constituent un rythme ; lorsque ces 3 rythmes se trouvent unis la *mélodie* est constituée.

La *Mélodie* est donc une *succession de sons différant* entre eux, à la fois, par leur durée, leur intonation et leur intensité.

Toute l'interprétation découle de là et toute la technique doit être basée sur ceci.

Ce qu'il importe de bien retenir de cette définition de la mélodie c'est qu'elle est une *unité trinitaire :* elle n'existe que lorsque les *trois* rythmes qui la composent sont *unis*.

Le point de départ de la mélodie est l'*Accent.* Dans toute langue humaine, la prononciation des syllabes et des mots est caractérisée par certaines variations de durée, d'intensité et d'acuité. *L'accent* est l'*appui* sur lequel tout repose. Il est nécessaire de bien retenir ceci : l'*accent est un appui*.

La mélodie provient de la parole dont elle n'est qu'une amplification ; de même que l'accent est la base du langage, il est la base de la mélodie et l'*appui* est aussi la base sur laquelle toute la technique instrumentale va reposer.

Des trois rythmes nécessaires à la constitution de la mélodie, le rythme spécial par lequel les deux autres participent à une existence nouvelle, procède de l'un et de l'autre et ne saurait exister sans eux, c'est l'*intensité*. C'est en elle que réside l'âme même, en quelque sorte, de la musique.

L'intensité traduit la puissance de l'élan qui porte

l'auteur à sortir de lui-même et à s'exprimer, c'est elle qui préside, pour ainsi dire, à la manifestation extérieure de sa pensée. Voici comment :

Quand l'idée musicale se présente à l'esprit du compositeur, elle affecte déjà une forme plastique idéale ; c'est une sorte de poussée, d'élan ayant ses retraits et ses saillies, c'est-à-dire ses différences d'intensité.

En ce tout premier état, purement intérieur, l'idée n'a encore ni durée ni acuité, mais elle va les acquérir par son intensité.

Pour se communiquer à d'autres, cette idée, encore uniquement intellectuelle, est obligée de se compléter par des éléments spéciaux qui consistent ici dans la durée et dans l'acuité. Durée et acuité vont être le *corps*, pour ainsi parler, auquel l'intensité communique sa forme.

Les retraits et les saillies d'intensité de l'idée vont, en sortant, de la fournaise ardente de l'esprit, se figer, en quelque sorte, dans les sons et les valeurs qui en garderont l'empreinte. Alors, l'unité ternaire est accomplie et la mélodie *existe*.

Et l'interprète n'aura qu'à refaire l'opération inverse : en suivant intimement le moindre contour extérieur, il retrouvera, à travers les détails et les éléments de cette matière visible, l'esprit invisible qui l'anime.

A ce moment, l'interprète entre en contact avec le compositeur, la fusion de leurs esprits leur donne identité d'émotion, l'unité se fait entre eux et de cette unité naît la réalisation vivante de l'interprétation.

On comprend, dès lors, combien délicate et haute est cette tâche de l'interprétation et quelle envergure doivent avoir les facultés de l'interprète.

Un acte d'intelligence doit, tout d'abord, pour

lui, rendre diaphane l'opaque matière où gîte extérieurement inerte, l'idée musicale cachée sous le dessin graphique.

Puis, ayant pénétré jusqu'à l'immatériel foyer de la pensée, il faut que sa sensibilité soit assez vive pour que cette contemplation éveille en lui l'émotion. Il faut encore qu'alors, par un don sans réserve de soi-même, il consente à n'être plus que le docile instrument réalisant cette pensée qui se confie à lui.

L'intelligence donne à l'interprète la vision intérieure et véritable de l'œuvre, de la pensée de l'auteur ; là, sa sensibilité s'émeut devant la beauté entrevue et son admiration porte sa volonté à se donner à elle, à devenir sa vivante servante. Alors, comme blessé d'amour, l'interprète s'en va, clamant la splendeur irradiante qu'il contemple ; il s'en va, conviant tous ceux qu'il trouve en son chemin, à s'unir à lui dans l'admiration, en partageant, par son intermédiaire, l'ineffable joie de sa vision.

Voilà, réellement, ce qu'est l'interprétation véritable, voilà comment l'interprète est *celui qui fait connaître les volontés, les intentions d'un autre,* voilà aussi comment, ainsi que le compositeur, il est un créateur. Ce qu'il dit, en même temps que la pensée de l'auteur, c'est son admiration, son amour *à lui.*

L'*intelligence* en fait un interprète, l'*amour,* en plus d'un interprète, en fait un créateur. Sans doute, pour donner à l'interprète la possibilité de profonde compréhension de l'œuvre, tous les éléments de la musique entrent en jeu, mais l'un des grands moyens, même le principal moyen de perception du sens de l'œuvre est le *dessin* musical et c'est par le dessin musical que se transmet la mélodie.

Ainsi que nous l'avons déjà dit, la mélodie provient de la parole et a son point de départ dans

l'accent. Or comme dans la parole il n'y a pas deux syllabes égales, dans la mélodie, pareillement il n'y a *pas deux notes égales.*

C'est cette différence d'intensité, souvent à peine perceptible, que la technique devra s'efforcer avant tout de réaliser. Sans elle, quelle que soit la perfection mécanique de l'exécution, aucune interprétation véritable ne peut exister. C'est de la méconnaissance de ce principe fondamental que proviennent la sécheresse, la froideur, la raideur, et, pour tout dire, l'inexistence d'interprétation de la plupart des jeux de virtuoses.

Les virtuoses peuvent, en général, être classés en deux catégories d'exécutants : l'une, honorable, possédant un louable esprit de probité artistique, mais dont la conscience aveugle respecte la lettre et ignore l'esprit.

Celle-là, malgré toute la sincère bonne volonté dont elle témoigne, fait plus de mal que de bien.

Exhibant une œuvre comme à l'état de momie, elle porte à croire que l'âme musicale n'existe pas.

Les exécutants de cette catégorie (il en est d'un grand talent) respectent avec un excessif scrupule, le moindre détail matériel et se croiraient déshonorés si une note manquait à l'appel ; ils apportent un égal soin à l'exécution des nuances *écrites* qui semble dosée au compte-gouttes, et ont, enfin, le souci d'être d'une honnêteté absolue vis-à-vis de l'œuvre qu'ils veulent, souvent servir. Hélas ! il leur manque l'intelligence qui leur permettrait de saisir la pensée profonde cachée sous le vêtement extérieur des notes et peut-être leur manque-t-il souvent le cœur qui la leur ferait au moins pressentir.

De l'autre espèce de virtuoses, il ne saurait être question dans une étude d'art : ce sont des cabotins uniquement préoccupés de l'effet qu'ils produiront, de cet effet qui leur apportera succès et rénumération.

Là sont les acrobates, les équilibristes, et les jongleurs.

Pourtant on peut tirer d'eux une leçon : c'est que précisément, parfois, ils ont une habileté réelle à utiliser les ressources instrumentales. Quelques-uns savent faire chanter leur instrument et ont à leur disposition une palette aux tons variés et rares. Et c'est par ces qualités précieuses qu'ils acquièrent la renommée.

Il leur manque le style, le goût et *surtout* la *conscience*. Il est vrai que tout cela n'est pas nécessaire pour devenir le favori du gros public, gagner de l'argent et satisfaire la vanité personnelle.

Comment s'étonner ensuite que, livrées d'une part à d'incompréhensifs ouvriers qui les tuent, de l'autre à des coquins qui les vilipendent, les pauvres belles œuvres d'art soient st rarement rayonnantes de leur bienfaisante lumière.

Pour être des artistes véritables, que faut-il donc ?

D'abord, ceci va de soi, il faut un don du ciel, un don inné sans lequel toute étude est nulle, mais, si ce don est laissé inculte, il demeurera infructueux.

Plus le don est grand, plus le terrain est riche, plus longtemps, plus profondément et devra être travaillé. Les pierres précieuses ont besoin d'être taillées et de recevoir la lumière sur plusieurs facettes pour briller de tout leur éclat. Ainsi du génie.

Un artiste, quelque bien doué qu'il puisse être, ne sera pas complet et ne donnera pas sa mesure s'il ne possède une solide culture générale ; si, indépendamment de son art, il n'est pas apte à à s'intéresser à toute chose grande et profonde, à s'émouvoir devant toute beauté, morale, naturelle ou artistique.

La multiplicité de ses connaissances élargira sa compréhension musicale et tous les sentiments, toutes les émotions ressenties, un peu partout, s'exprimeront dans son œuvre, dans son interprétation et la rendront à leur tour émouvante et vaste.

Au point de vue musical le point capital, il semble enfantin de le dire, est de donner à l'artiste pleine connaissance de la langue qu'il doit parler. Il doit, semble-t-il, évidemment connaître la musique. Il semble enfantin de le dire... et pourtant, *l'ignorance* de cette langue est le *mal même* dont souffrent presque tous ceux qui sont appelés à la traduire pour les autres.

Le point faible, par lequel sombrent beaucoup de gens qui auraient pu donner quelque chose de bien, c'est l'enseignement premier de la musique.

L'enseignement, tel qu'il est généralement pratiqué, se borne à apprendre à l'élève quelques trucs, plus ou moins ingénieux, lui permettant de se mouvoir le plus rapidement possible sur son instrument.

La musique se réduit, le plus souvent, à des sauts d'obstacles et à des courses de vitesse et d'endurance, à moins que ce ne soit à produire le plus de bruit possible !

Ne croyez pas que, là-dedans, ce que l'on appelle, en général, et à tort, les « petits » professeurs, soient les plus coupables. Plus le professeur a de renommée, souvent, plus le mal augmente. Je sais, par expérience personnelle, qu'il vaut mieux avoir affaire à un élève sortant des mains d'un professeur de province qu'à celui qu'a dénaturé quelque grand spécialiste des capitales. Le mal est, dans ce cas, quelquefois irrémédiable, d'autant que, confiant en la renommée tapageuse du professeur, l'élève est aveuglé, souvent, et, n'ayant pas la simplicité de reconnaître qu'il ne sait rien est, de ce fait même, inapte à apprendre quelque chose.

Il est nécessaire, semble-t-il, d'apprendre à *lire* la musique. Or, il n'en est rien. Le plus grand nombre des exécutants passe sa vie à jouer de la musique *sans savoir la lire*.

Ceci, à première vue, peut surprendre quelques-uns, aussi est-il nécessaire de donner quelques explications.

Sans doute, on apprend à connaître les notes, les valeurs, les silences, les altérations, tous les signes, enfin servant à l'écriture musicale.

Quand l'élève connaît tous ces signes, il sait son alphabet, et tout ce qui sert à noter la parole ; mais, prenons garde, s'il en reste là, il ne saura jamais qu'*épeler*.

Et c'est là qu'est la plaie vive dont l'interprétation souffre : la presque totalité des exécutants sait *épeler* la musique, mais non la *lire*. Rien d'étonnant si le sens qu'elle renferme lui demeure caché. Schumann a déjà dit, dans ses beaux « Conseils aux jeunes artistes » :

« Faites des exercices et des gammes, mais ceci n'est pas suffisant ; c'est exactement comme si vous appreniez à prononcer votre alphabet de plus en plus vite. »

La musique fut toujours considérée comme un *Dessin sonore*. L'historique de son écriture, suivant une marche semblable à celle de l'écriture linguistique a passé par l'état *syllabique* des neumes médiévaux avant de parvenir à l'état *alphabétique* de notre époque. L'état syllabique provenait lui-même de l'état primitif, de l'état *idéographique* où la ligne mélodique était représentée seulement par une ligne dont les sinuosités figuraient les inflexions, les ondulations du geste musical.

Et voilà tout le secret de la lecture musicale et de la compréhension de l'idée qu'elle est chargée de transmettre.

Nous ne pouvons point entrer ici dans l'étude détaillée du 3e élément de la musique : l'Harmonie. Qu'il nous suffise de dire qu'elle émane et que d'elle émane la *Tonalité,* autre élément dont la signification est généralement aussi ignorée que celle du dessin musical dont nous venons de parler.

La Tonalité peut se comparer au *lieu* où se passe l'action.

Les thèmes de l'œuvre sont des personnages possédant la parole et le geste et se mouvant dans un lieu. Le *rythme* est le *geste* et la *mélodie* la *parole.* Les personnages ou thèmes concourent tous, par leurs gestes et leurs paroles, à l'action générale qui est l'*œuvre.*

Chaque élément de la musique est régi par un facteur d'expression.

L'Harmonie dépend seulement du compositeur Il fixe en effet rigoureusement le *lieu* de l'action en déterminant le *ton* voulu.

Le rôle de l'interprète consiste à sentir plus ou moins profondément l'influence qu'il exerce sur les personnages en action et, au moyen des facteurs expressifs du Rythme et de la Mélodie, à rendre tangible pour l'auditeur cette modification du lieu.

Les facteurs du Rythme et de la Mélodie sont *désirés* par l'auteur et *réalisés* dans leur intégrité seulement par l'interprète. Ce sont ses facteurs personnels et au moyen desquels il transmet non seulement les sentiments de l'auteur, étant en celà *celui qui fait connaître les volontés, les intentions d'un autre,* mais communique sa propre compréhension du texte *devenant ainsi celui qui sert d'intermédiaire*

entre deux interlocuteurs parlant des langues différentes, le compositeur et l'auditeur.

Par l'insistance plus ou moins grande qu'il met à faire ressortir, au moyen de ses facteurs personnels, tel ou tel caractère de l'œuvre dont il a été plus particulièrement frappé, il propose à l'auditeur, en quelque sorte, en même temps que le texte lui-même, un *commentaire* de ce texte, devenant, par cela même *celui qui rend une chose, un texte intelligibles au moyen d'explications*.

Et cette glose est sa *création*.

Comme on le voit, l'Interprétation est soumise à des lois absolues, dans l'observance desquelles elle puise toute sa grandeur et qui lui communique toute sa liberté.

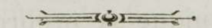
Plus elle se fait humble et soumise, plus, ainsi qu'il arrive toujours en pareil cas, par celà même elle devient libre et grande.

Pour la réaliser, voici l'Interprète, doué de ses deux essentielles facultés : l'intelligence et l'amour.

Le voici : c'est celui qui fait connaître les volontés d'un autre ; c'est une humaine image de l'ange, comme lui humble et magnifique *serviteur*.

Le voici... quelle splendide tâche lui est dévolue ! quel but sublime lui est assigné !

Il est chargé *d'illuminer* puisqu'il est celui qui sert d'intermédiaire entre ceux qui ne se comprendraient pas, et il *glorifie*, étant celui qui, ayant vu et aimé la Beauté, l'explique aux autres pour le plus grand rayonnement de cette même Beauté.



TECHNIQUE

Si nous passons maintenant à l'examen de la technique du jeu du piano, nous verrons que la connaissance de cette technique n'est pas moins superficielle, ni erronée que celle de l'interprétation.

Ce que l'on appelle, couramment, avoir une bonne technique, consiste simplement à posséder des doigts très égaux, très adroits et très agiles.

Sans doute, ce sont là des qualités, mais elles ne constituent pas la technique.

La technique est l'ensemble des moyens matériels nécessaires pour arriver à la plus parfaite expression possible de la pensée.

La technique *provient* de l'expression et y retourne.

Le jeu du piano participe de la danse et de la mimique et son expression se produit par le geste.

On a vu, d'autre part, que l'écriture est un dessin représentant les *ondulations* du *geste musical.* En outre, en étudiant la formation de la mélodie dans l'esprit du compositeur, on s'est rendu compte de l'unité qui y préside et en vertu de laquelle toute forme matérielle n'est que l'enveloppe de l'idée dont elle épouse fidèlement tous les contours.

Cette représentation par le *dessin graphique* doit avoir pour corollaire le *geste physique* de l'interprète, intervenant ici comme une représentation d'un autre ordre par le *dessin agi.*

Toute possibilité expressive découle de la conformité de l'ondulation de ce geste physique avec l'ondulation du geste musical.

C'est la pleine connaissance et la pleine possession de ce geste qui constitue toute la technique instrumentale.

L'*accent* est la base de la mélodie, et l'*accent* est un *appui*. Le geste physique, correspondant entièrement au geste musical et s'unifiant à lui, *traduira cet accent* par un *appui*.

En examinant les moyens dont l'interprète dispose pour transmettre à l'instrument, et réaliser par lui l'expression de sa volonté et de ses sentiments, on constate que c'est la pesanteur seule qui agit sur la touche pour faire varier l'intensité de percussion de la corde.

La force de la pesanteur se transmet à la touche au moyen des doigts et de la main.

Pour que la volonté dirigeante aboutisse à cette main et à ces doigts, il faut qu'elle passe par le bras. Le bras est un *conduit*, un *organe de transmission* entre le cerveau et la main. Il doit donc rester parfaitement libre, sans aucune contraction nerveuse, *suspendu* à l'articulation de l'épaule, dans un état de complète inertie.

La main et les doigts ne sont, d'autre part, que des instruments ; comme tels, ils doivent demeurer *passifs* et soumis à l'action du poignet qui, seul, reste *actif* et transmet à la main toute la volonté nécessaire à l'exécution : *pesanteurs diverses* et *sens de la direction*. Le poignet est, comme la volonté dirigeante, *essentiellement agissant*. Dès qu'il s'immobilise en une position quelconque, à l'instant le jeu cesse de pouvoir exprimer.

Par ses hauteurs diverses, le poignet communique à la main des pesanteurs différentes ; par ses mouvements latéraux vers la droite ou la gauche, il dirige la main dans le sens indiqué par le dessin musical. La volonté qui dirige, doit, par cela même,

préparer ce qui va venir et devancer l'exécution ; il en est de même du poignet, étroitement lié à la volonté dirigeante.

Le travail technique doit donc, avant tout, porter sur trois points :

1° *Obtenir l'inertie totale du bras,* afin de localiser la volonté dans le poignet d'abord et d'établir un contact parfait entre la main et le clavier qui permettra à celui-ci de subir les moindres variations de pesanteur de la main permettant les plus subtiles variétés de nuances et de timbres.

2° *Assouplir le poignet en tout sens ;* toutes les variations d'intensité d'un groupe musical s'obtenant principalement par les différences de hauteur du poignet, tandis que la rapidité de transmission entre les attaques des notes, ou autrement dit, l'*agilité*, provient de deux causes : d'une part, l'*extrême mobilité du poignet* exécutant sur lui-même vers la droite ou la gauche, un mouvement de rotation, et, d'autre part, la *fixité absolue des doigts* dans les *différentes positions* nécessitées par la forme des touches.

3° *Raffermir suffisamment* les doigts pour qu'ils gardent l'*empreinte* de l'intervalle à faire, sans qu'aucun mouvement inutile se produise, ceci est la condition nécessaire de l'adresse et de la netteté.

Toute différence de position du *doigt*, de la *main*, du *bras* et du *corps* modifie la pesanteur, et, par conséquent la sonorité.

Tout l'appareil physique mis en action pour la réalisation musicale est donc dans un état de subordination complète à la volonté de l'interprète, laquelle doit être elle-même entièrement adhérente à celle de l'auteur.

Ainsi sont mises en jeu les deux fonctions de

l'*Obéissance:* la *passivité* vis-à-vis du supérieur, et l'*activité* vis-à-vis de l'inférieur, et ici se vérifie une fois de plus la vertu *vitale* de cette essentielle loi, seule capable de réaliser la *variété dans l'unité.*

Il serait trop long d'entrer ici dans le détail de ce qu'on pourrait appeler l'étude logique du jeu du piano et ce détail rentrerait dans le cadre d'une leçon ou d'un cours.

Résumons donc brièvement ce que l'expérience personnelle acquise pendant de déjà nombreuses années d'enseignement nous a montré comme étant la route la plus courte et la plus sûre pour arriver à posséder tous les éléments nécessaires à une belle interprétation pianistique.

A notre sens, l'enseignement premier de la musique doit donc se faire ainsi :

Pendant la période préparatoire des six premiers mois de solfège, pendant lesquels on apprend à connaître tous les signes de notation et leur emploi, on forme le *corps* de l'élève au jeu du piano, au moyen de quelques exercices de presque pure gymnastique appliquée à l'instrument, afin d'obtenir : l'*inertie du bras* et le *repos de la main* au clavier ; la *mobilité extrême du poignet* en ses diverses hauteurs et en son mouvement de rotation donnant ainsi à l'élève la possession des sonorités les plus variées, et avec la *fixité des doigts* en leurs diverses positions la possibilité d'exécuter les traits les plus ardus aussi bien que le jeu lié (base de toute expression) le plus rigoureux.

Quand ce résultat est obtenu, l'élève sait *se servir* de son corps qui n'est plus un obstacle mais un moyen. Il reste à lui enseigner l'appropriation des mouvements de ce corps à l'interprétation. Ce sera le travail de toujours.

Il faut bien avouer, en vérité, que si les élèves arrivent (quelquefois) à jouer du piano, c'est *malgré* les exercices et les études qui leur sont infligés !

Le travail technique, en effet, est dirigé, le plus souvent, dans un sens exactement *contraire* à celui qui conduit à l'exécution.

Les progrès se réalisent, souvent, à *l'insu* des professeurs. A force d'entasser les exercices les plus variés sur les cahiers d'études les plus fastidieux, l'élève a rencontré au hasard, sur le clavier, tant de notes diverses, que les doigts ont fini par s'accoutumer aux différentes *positions* qu'ils doivent prendre et à *l'empreinte* des touches ; de plus, malgré la rigidité auquel on s'obstine souvent à le contraindre, le poignet est obligé, pour permettre aux doigts de se transporter sur les touches, de faire, à la longue, *quelques mouvements* qui finissent par l'assouplir un peu.

Ces *deux points seuls* constituent les progrès obtenus, en général, sans qu'on s'en doute.

L'erreur première dans l'enseignement,provient de ce que les premiers professeurs de piano ont été des clavecinistes. Or le mécanisme du piano et celui du clavecin sont absolument opposés.

Au fur et à mesure qu'un pianiste de génie est apparu, il a échappé, en son jeu, à la convention générale. Mais bien rares sont ceux qui se sont aperçus qu'ils ne jouaient pas du tout comme on enseignait et comme eux-mêmes enseignaient.

Il est pourtant consolant de voir qu'un peu partout, tant en Allemagne qu'en France, les efforts tendent à réformer l'enseignement technique et à le libérer de la funeste routine qui a rendu si longues et si souvent infructueuses les années d'études.

Cependant une erreur générale s'étend encore à peu près partout, même sur les aperçus les plus

ingénieux : c'est la séparation de la technique et de l'interprétation.

Tel système allemand, par exemple, aura très bien déterminé l'emploi de la pesanteur du bras et le repos au clavier, et cependant les jeux formés avec ce système sont très désagréables à entendre et sont aussi inexpressifs (tout en ayant une belle qualité de son) que les jeux provenant de la méthode habituelle.

C'est que ce système, scientifiquement exact, est un *système*, chose funeste, et qu'il a oublié l'essentiel, à savoir que l'*appui* est un *accent*.

Appuyant toutes les notes également, elles reçoivent toutes un accent et elles s'égalisent, détruisant comme avant, la ligne musicale avec lourdeur au lieu de légèreté.

Un système français fait le contraire.

Il suit les ondulations de la mélodie, mais oublie que l'*accent* est un *appui*. Il en fait un coup extérieur et brusque. L'émotion disparaît donc de la musique tandis que le geste lui-même, n'étant plus approprié, est disgracieux.

Non, il ne convient pas d'adopter un système. Ce n'est pas un système qui doit régner, c'est la musique. La musique ne doit pas entrer de gré ou de force dans tel ou tel geste, c'est le geste qui doit provenir d'elle.

C'est ce que, instinctivement, dès les premières années d'étude, nous avons senti et ce qui nous a fait chercher, guidée par le seul désir d'arriver à exprimer.

L'enseignement que nous professons maintenant, formé par d'expérimentales déductions, et qui a donné, à l'application, des résultats que nous n'aurions pas même osé espérer, n'est pas autre chose que les exercices que, personnellement, nous

avons toujours faits, les ayant inventés comme jeux d'enfant, entraînée par le seul sentiment musical qui voulait absolument trouver une réalisation aussi complète que possible.

Notre technique pianistique est donc formée par le même assouplissement que nous enseignons à nos élèves, bien que ne nous ayant pas été enseigné à nous-même.

Pour arriver à former, dès maintenant, une génération d'interprètes véritables, de professeurs éclairés, d'auditeurs compréhensifs, d'amateurs passionnés (ce qui, au demeurant, ne sera pas utile qu'à la musique, mais élèvera le niveau intellectuel et moral tout entier), pour arriver à celà, il est nécessaire que les professeurs actuels se rendent un compte bien exact de leur tâche, qu'ils cherchent à profiter de toute occasion de s'instruire, qu'ils s'efforcent de s'initier eux-mêmes à l'histoire de la musique et de la composition musicale afin de pouvoir initier les autres.

Il faut qu'ils aient le désir d'apprendre à apprendre, qu'ils se rendent bien compte de ce qu'ils doivent chercher, et lorsqu'ils auront bien clairement vu le rôle que chacun est appelé à jouer dans ce bel ensemble, quand ils auront *compris*, ils seront remplis d'une telle joie que toute la fatigue de l'enseignement disparaîtra pour eux.

O professeurs, et vous, surtout, professeurs de débutants, vous que je voudrais qu'on appelle les *grands* professeurs, regardez enfin votre tâche dans la *vraie* lumière, contemplez sa grandeur, estimez-vous heureux d'avoir à remplir une mission si haute et si noble ; c'est vous qui, les premiers, allez semer le bon grain ; c'est vous qui veillerez sur la plante naissante ; c'est grâce à vous que la fleur pourra s'épanouir dans toute sa beauté et c'est vous qui aurez hâté la maturité du bon fruit.

De vous dépend presque tout, et si vous avez été traître à votre mission, quelquefois le mal, pour votre élève, est presque irrémédiable.

Voyez donc la gravité de votre rôle.

Aimez vos élèves, mais *aimez,* surtout, *ce que vous leur apprenez.*

Et vous, interprètes, qui devez aller de par le monde, déchirant les voiles et découvrant les horizons, qu'elle est belle et grande votre tâche ?

Aimez, vous aussi, aimez et *servez !*

C'est vous qui devez ouvrir la route où, après vous, à votre suite, d'autres marcheront. C'est vous qui devez élever à vous, pour la donner à l'Art, la foule avide de vous entendre ; ce n'est pas vous qui devez descendre à elle.

Vous ne devez pas vous avilir à contenter le mauvais goût et les bas instincts de la majorité du gros public ; ce n'est pas le public que vous servez, c'est l'Art. Ou plutôt vous les servez tous les deux, si vous voulez rester dignes et purs, car vous êtes *l'éducateur* de vos auditeurs, et quel meilleur service pourriez-vous leur rendre que de les élever à une connaissance plus éclairée à ce que l'homme a produit de plus beau ?

A l'œuvre donc, tous ! Unissons-nous, donnons-nous. Donnons-nous, professeurs ! Donnons-nous interprètes ! et, par notre exemple, apprenons aux autres à se donner.

Avec la plus grande simplicité, oublions-nous, *servons !* Servons avec joie ! Servons avec enthousiasme ! Notre tâche est unique et elle est bonne : Nous sommes des apôtres de la même Beauté, et, si la diversité des dons donne plus d'éclat apparent à celui-ci qu'à celui-là, et les conduit par des routes

inégalement brillantes, n'oublions jamais, ni les uns, ni les autres, que tout celà n'est, en réalité, qu'une apparence et que la *vraie* grandeur de l'Artiste se mesure à la *profondeur de son amour*.

La loi d'obéissance volontaire, qui est, nous l'avons vu, la loi de l'Art comme elle est la loi du monde, n'est autre chose que la manifestation de l'Amour.

Que la divine Charité soit la lumière toute puissante, le feu ardent, la source même qui éclaire, qui embrase l'Artiste et en laquelle il puise toute force et toute vie !

L'Art est une sublime louange inventée par l'Amour, et cet Amour qui en est le principe en est aussi la fin !

Blanche SELVA

Cherbourg, Dimanche 11 Février 1912.



inégalement brillantes, n'oublions jamais, ni les uns, ni les autres, que tout cela n'est, en réalité, qu'une apparence et que la vraie grandeur de l'Artiste se mesure à la *profondeur de son amour*.

La loi d'obéissance volontaire, qui est, nous l'avons vu, la loi de l'Art comme elle est la loi du monde, n'est autre chose que la manifestation de l'Amour.

Que la divine Charité soit la lumière toute puissante, le feu ardent, la source même qui éclaire, qui embrase l'Artiste et en laquelle il puise toute force et toute vie !

L'Art est une sublime louange inventée par l'Amour, et cet Amour qui en est le principe en est aussi la fin !

BLANCHE SELVA

Cherbourg, Dimanche 11 Février 1912.